PIER PAOLO PASOLINI

PINTURAS
E
DESENHOS
DE
PIER PAOLO PASOLINI

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
CENTRO DE ARTE MODERNA
GALERIA DE EXPOSIÇÕES TEMPORÁRIAS
LISBOA 1985

A ideia de organizar um ciclo de manifestações dedicadas a Pier Paolo Pasolini, foi-me sugerida pelo encenador Mário Feliciano, que propôs à Fundação Calouste Gulbenkian a apresentação da peça «PÍLADES» daquele autor.

O projecto seduziu-me de imediato. O talento multímodo de Pasolini possibilitava a realização de uma série de manifestações nos diversos domínios do teatro, da literatura, das artes plásticas e do cinema, numa acção pluridisciplinar que vinha ao encontro duma das linhas de força da actividade do Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte.

Também o aspecto criativo e o carácter de experimentação da arte de Pasolini o credenciavam para figura central de um projecto deste tipo, tal como a «nostalgia do artista total do modelo renascentista» que, segundo Bonito Oliva, o caracteriza.

A confessada vocação de pintor do artista e o interesse das suas obras plásticas impunham que esta faceta do seu génio fosse documentada em Lisboa — o que desde a primeira hora teve o apoio do Director do Centro de Arte Moderna, Arq.º Sommer Ribeiro.

Contámos para o efeito com a amável colaboração do Senhor Giuseppe Zigaina, estudioso da obra de Pasolini, a quem apresentamos sinceros agradecimentos pelo apoio dispensado.

A presente exposição vai decerto constituir uma surpresa para todos quantos vêem em Pasolini o poeta e, sobretudo, o realizador de cinema. Ou talvez nem tanto, pois nas suas obras cinematográficas está patente o gosto que professa pela imagem.

De qualquer forma, parece-nos importante apresentar ao público português a obra de um artista que sem dúvida desempenhou papel de relevo na vida cultural da Itália do pós-guerra.

Lisboa, Setembro de 1985.

Maria Madalena de Azeredo Perdigão

Pasolini é, para muitos, um grande realizador mas, antes de ser conhecido como tal foi escritor e pintor. Pintor, não como «hobby», mas sim ao longo de duas décadas. Em qualquer das suas actividades sempre se interessou pelo homem e pelos seus problemas sociais, facto que o levou muitas vezes a grandes polémicas.

No cinema e na pintura o que o fascina é a imagem, e os dois meios que utiliza para a representar completam-se e são sempre um veículo para exprimir as suas ideias, livres de qualquer limitação tradicional.

Na pintura utiliza tudo quanto encontra à mão, desde a serapilheira ordinária à cola, ao gesso, etc.

Julgo desnecessário alongar-me em mais considerações, pois que os textos de Bonito Oliva e de Giuseppe Zigaina, inseridos neste catálogo, dão-nos a ideia da riqueza e qualidade da obra exposta.

E assim, congratulamo-nos por podermos apresentar uma faceta de Pier Paolo Pasolini totalmente desconhecida do público português.

Lisboa, Setembro de 1985.

José Sommer Ribeiro

PIER PAOLO PASOLINI

Recomecei precisamente ontem 19 de Março a pintar, depois (salvo algumas excepções) de uns trinta anos. Não consegui fazer nada com o lápis, nem com pastel, nem com a tinta-da-china. Peguei numa lata de cola desenhei e pintei, ao mesmo tempo, deitando directamente o líquido em cima da folha. Há com certeza uma razão pela qual nunca me passou pela cabeça frequentar alguma escola artística ou alguma academia. Só a ideia de fazer qualquer coisa de tradicional vêm-me logo vómitos, faz-me sentir literalmente mal. Também há trinta anos atrás arranjava dificuldades materiais. Na maior parte os desenhos daquele período fi-los com a ponta do dedo molhada em tinta directamente na bisnaga, em cima do celofane; ou então desenhava directamente com a bisnaga, espremendo-a. Quanto aos quadros propriamente ditos, pintava-os sobre serapilheira, deixada o mais possível rugosa e com imensos buracos, com cola ordinária e gesso passados grosseiramente por cima. E contudo não se pode dizer que fosse (e eventualmente seja) um pintor matérico. Interessa-me mais a «composição» — com os seus contornos — que a matéria. Mas só consigo fazer as formas que eu quero, com os contornos que eu quero, se a matéria for difícil, impossível; e sobretudo se, de algum modo, for «preciosa». Os pintores que me influenciaram em 43 quando fiz os primeiros quadros e os primeiros desenhos foram Masaccio e Carrà (que não são, justamente, pintores matéricos). O meu interesse pela pintura parou de repente por uns dez ou quinze anos, desde o período da pintura abstracta até ao da pintura «pop». Neste momento o interesse reaparece. Tanto em 43 como agora os temas da minha pintura não podem senão ter sido e serem familiares, quotidianos, afectuosos e talvez idílicos. Apesar da presença cosmopolita de Longhi — a minha Nous à qual nem sequer rezava, na altura, tanta era a adoração — a minha pintura é dialectal: um dialecto como «linguagem para a poesia». Requintada, misteriosa: material para tabernáculos. Sinto ainda — quando pinto — a religião das coisas. Possivelmente um parêntesis de trinta anos teve como resultado que, neste campo, o tempo não tenha passado e eu me volte a encontrar, diante duma tela, no ponto em que parei de pintar. Naturalmente entre os meus ídolos (esquecia) estava também Morandi. Não posso já agora calar o meu imenso amor por Bonnard (as suas tardes cheias de silêncio e de sol no Mediterrâneo). Gostava de poder fazer um quadro um pouco no género duma sua paisagem provençal que vi no pequeno museu de Praga. Na pior das hipóteses, gostava de poder ser um pequeníssimo pintor neocubista. Mas nunca, nunca, poderei usar o claro-escuro, nem esbater a cor, com a esponjosa pureza e perfeita limpidez necessárias ao cubismo. Preciso duma matéria expressionística, sem possibilidade de escolha. (Como se vê, também os diletantes têm os seus apaixonados problemas.)

Escrito por Pasolini em 1970 e publicado postumamente.

PIER PAOLO PASOLINI E A SACRALIDADE DA TÉCNICA

Giuseppe Zigaina

Com «*Accattone*», o seu primeiro filme, pareceu ter nascido um novo Pasolini. Tratou-se porém de uma mudança apenas superficial, porque, a nível profundo, as características essenciais da sua personalidade permaneceram inalteráveis: «*a fixação narcísica*», a vontade do novo, o uso do *pastiche*[1], o maneirismo... Mas não só: a componente mais importante da sua técnica expressiva, a contaminação, pareceu encontrar, precisamente na montagem cinematográfica, o seu procedimento analógico e sobretudo a sua *necessariedade* estilística; porque um filme para adquirir a consistência de obra cinematográfica *deve* ser construído com a montagem, que — consideradas todas as possibilidades de intervenção — é uma operação estilística que define o realizador. Só que, enquanto a montagem no cinema, é uma *conditio sine qua non*, a contaminação, entendida como procedimento analógico, é, no romance, apenas uma escolha do escritor.

Pasolini, que desde sempre tinha sentido a atracção pelo cinema, intuiu por consequência seguramente, depois das primeiras experiências, que a montagem cinematográfica podia constituir a *necessária* exaltação da sua técnica expressiva da contaminação. Eis por que devemos entendê-lo correctamente quando diz que, ao passar do romance para o cinema, se limitou a mudar de técnica expressiva. Pasolini pretende com isto precisar que mudou de meio expressivo entendido fisicamente: isto é, que passou de uma escrita baseada em símbolos abstractos a uma linguagem audiovisual baseada na imagem.

Mas o motivos pelos quais Pasolini se entregou ao cinema com tão violenta paixão são dois: primeiro a ideia — como dissemos — de poder exaltar, no procedimento estilístico da montagem, a sua técnica expressiva; segundo — e não menos importante — o amor pela imagem.

O facto é que Pasolini, no cinema, exactamente porque já *marcado* pela sua vocação pictórica, sempre pensou numa imagem, precisamente, pictórica e não numa imagem fílmica. E as duas imagens, tendo embora na sua essência a mesma origem, consideradas nos seus diferentes contextos, estão clamorosamente em antítese; porque a primeira, a pictórica, é uma imagem estática, a segunda, a fílmica, é uma imagem em movimento. Confessa-o abertamente o próprio Pasolini:

«*O meu gosto cinematográfico não é de origem cinematográfica, mas figurativa [...] E não sou capaz de conceber imagens, paisagens, conjuntos de figuras, fora desta minha inicial paixão pictórica... [...] Por isso quando as imagens estão em movimento, estão em movimento um pouco como se a objectiva se movesse sobre elas como sobre um quadro.*»[2]

Pelo que diz respeito ao modo de conceber a imagem, Pasolini sabe pois perfeitamente que se encontra, no cinema, em posição herética; contudo em vez de procurar a superação da antítese imágem pictórica-imagem fílmica, dir-se-ia querer quase consagrar esta contradição, distinguindo-a em dois planos diferentes:

«*Com efeito precisamente o irreflectido amor pela realidade, traduzido em termos linguísticos, faz-me ver o cinema como uma reprodução fluente da realidade enquanto, traduzido em termos expressivos, me fixa diante dos concretos aspectos da realidade (um rosto, uma paisagem, um gesto, um objecto) quase com se estivessem fixos e isolados no fluir do tempo.*»[3]

Em substância a naturalidade pictórica de Pasolini é tão forte que ele não pode — como se vê — renunciar a manter esta contradição. Tal contradição deve pois apontar-se como

causa e origem da heresia de fundo do seu cinema; assim como o é do seu alto maneirismo narrativo (visando sempre dar cor, materialidade e consistência às imagens).

Sabe-se que Pasolini, quando frequentou a universidade em Bolonha, teve oportunidade de assistir às lições de Roberto Longhi sobre Masolino, Masaccio, Piero della Francesca e Caravaggio. Sabe-se também que daí nasceu nele aquilo que definiu como a sua *«fulguração pictórica»*. O que deve precisar-se, a este propósito, é que essa fulguração pictórica respeitou sempre e apenas à sua cultura figurativa; sendo a naturalidade pictórica de Pasolini uma qualidade inata, aquilo a que se chama uma autêntica vocação. A vocação para a pintura que nasceu consigo e o amor que cresceu nele por Masaccio — ouvindo Longhi — estão de facto em fatal relação, mas permanecem dois traços bem distintos da sua obra. Por exemplo: a citação de Pontormo em «*La ricotta*» é devida simplesmente ao seu amor pelos maneiristas. Enquanto o borboletear do sol na objectiva da máquina, em «*Edipo re*», ou é um preciosismo pictórico ou é o típico «*desfiguramento*» expressionista. No «*Vangelo secondo Matteo*» estes dois momentos, o da naturalidade pictórica e o da cultura figurativa, são bem evidentes: o primeiro no anjo da anunciação que, imóvel e resplandecente, dura uma eternidade no «écran», o segundo nas grandes tiaras dos sacerdotes extraídas dos frescos de Piero della Francesca. A própria «*sacralidade da técnica*»[4] em «*Accattone*» respeita à sua naturalidade pictórica, ainda que Pasolini tenha pensado, ao realizar o filme, no claro-escuro de Masaccio.

Mas se estes dois momentos podem-se reconhecer com uma objectividade de laboratório no cinema pasoliniano, não significa isto que eles não transpareçam, como trama de fundo, de toda a sua obra; conferindo-lhe o característico, pasoliniano timbre maneirístico. Porque por um lado, e como parte da sua natureza, a naturalidade pictórica de Pasolini revela-se simplesmente insuprimível; por outro a sua cultura figurativa (entendida em sentido lato, como escrínio contendo qualquer possível estratégia) é responsável, por vezes, pelo seu barroquismo, precisamente porque sobreposta à natureza do poeta.

A pintura foi portanto para Pasolini uma verdadeira vocação; tanto assim que em 1974 sentiu a necessidade não só de se aventurar a fundo nas técnicas que vinha experimentando, mas também de expor os seus quadros e de confrontar-se com outros pintores em exposições de importante relevo. Todavia, no quadro geral da sua actividade, a pintura ocupa uma posição de tal modo marginal que nunca pensámos apresentá-la como a obra de um pintor tout court. Apesar disso, não deve ser menosprezada a sua importância na medida em que ela constitui a exemplificação mais feliz (livre que se encontra da responsabilidade profissional), concreta e por vezes inconsciente da sua fundamental técnica expressiva: a contaminação. Não só: coisa não menos importante, as obras pictóricas de Pasolini, consideradas no seu conjunto, representam o diário da sua vida. Para citar um só exemplo, bastará dizer que a imagem arquétipa de beleza adolescente, representada por um rapazinho de cabelo encaracolado que lhe cai sobre a testa e de olhar penetrante que o poeta persegue até aos instantes extremos da sua vida, emerge exactamente dos seus primeiríssimos desenhos de Casarsa. Esta imagem arquétipa remonta a 1943 e coincide perfeitamente com a de Ninetto conhecido em Roma só muitos anos mais tarde. Mas de novo se repete, praticamente igual, num desenho de 1974 intitulado «*Una Sera a Chia*», onde um rapaz, desta vez o filho do guarda da torre de Chia precisamente, se debruça a uma janela, para espreitar. Reaparece depois dezenas de vezes nos seus filmes, particularmente no

«*Decameron*» e em «*Uccellacci e uccellini*», onde Ninetto — em substância é sempre ele — deita a cabeça fora do odre, ou então espreita por uma porta entreaberta... Mas o curioso é que sempre, desde o desenho de 1943, o rosto deste adolescente de cabelos encaracolados está parcialmente coberto: coberto do queixo para baixo, de modo a que os olhos apareçam vivos e *ridarelli* (risonhos).

A fidelidade de Pasolini a este misterioso arquétipo de beleza prolonga-se dramaticamente até ao Pelosi, o rapaz romano que confessou tê-lo morto à paulada.

Nos seus desenhos, portanto, o poeta fala dos seus afectos, dos seus amores, dos lugares e das paisagens que amou: a avó morta, a mãe, as tias, os amigos mais íntimos, os adolescentes do Tagliamento, a paisagem de Casarsa e a da lagoa de Grado. Todas as suas obras por consequência poderiam ser objecto de uma atenta investigação. Mas excepcionais sob muitos aspectos são os retratos de Maria Callas e o desconcertante desenho em lápis de óleo que apresenta em baixo a inscrição: «*Il mondo non mi vuole più e non lo sa.*»[5]

Os retratos da célebre cantora, que são onze ao todo[6], foram executados em dois momentos cronologicamente e psicologicamente diferentes. O primeiro grupo de seis foi feito em 1969 durante as filmagens de «*Medea*»: em parte na ilha de Safon na lagoa de Grado e em parte em Cervignano. Estes primeiros seis retratos mostram a cantora de perfil ou de frente e a imagem ocupa toda a folha de papel. O segundo grupo de cinco remonta por seu lado a um breve período de férias que Pasolini e Callas passaram, em 1970, na ilha de Skorpios, na Grécia. Também estes desenhos mostram a cantora vista de perfil; mas neste caso a imagem é repetida em sequência, e as folhas, acabado o trabalho, foram dobradas como para delimitar compartimentos. A técnica é praticamente a mesma; só que os primeiros seis, os que não constituem sequência e foram executados na época das primeiras cenas de «*Medea*», são retratos de uma pessoa viva e triunfante; os da ilha de Skorpios pelo contrário, são o retrato de uma pessoa distante, morta e mumificada. Em comum, têm apenas a majestade.

Examinando os retratos do segundo grupo, os que aparecem separados pelo vinco da folha, nota-se imediatamente que toda a operação, no seu conjunto, tem o aspecto de um «jogo» mágico-alquímico, de modo complexo ritualizado; onde o perfil da Callas, repetido em sequência e delimitado pelas divisões, faz lembrar o fotograma da película cinematográfica; que, reproposto sob esta forma, e tendendo a mover, a vivificar a imagem, poderia verdadeiramente assumir o valor iconológico de um «*exorcismo contra a fixidez de uma imagem que se vai dissipando*».[7]

Mas observando ainda de mais perto a técnica usada nestes retratos é interessante reconstituir o trabalho de Pasolini. Começa por traçar o perfil com lápis de óleo; e é uma anotação sumária e rápida que assenta em dois elementos conotativos: a altivez do porte (a cabeça ligeiramente soerguida) e a cavidade ocular marcada, escavada. Em seguida tira da mesa onde trabalha (trata-se quase sempre de uma mesa onde foi consumada uma ceia entre amigos, por exemplo, tendo à mão, portanto, fruta, pão, vinho e assim sucessivamente; mas também flores e eventualmente alguma vela acesa), tira da mesa — dizíamos — uma rosa e esmaga-lhe as pétalas nas têmporas, depois empalidece as faces com bagos de uva branca espremida; sobre os cabelos derrama ainda vinho tinto e, às vezes, de uma vela acesa, faz gotejar sobre a imagem pérolas de cera. (Recordemos por um instante estes versos: «*exulto como se exulta semeando, / com o fervor que opera misturas de matérias / inconciliáveis, magmas sem amálgama...*»)[8]

Terminado o trabalho, Pasolini dobra a grande folha de cima para baixo, duas vezes, e depois, para criar a delimitação em compartimentos, da direita para a esquerda. Deste modo as imagens, os perfis de Callas, ficam por alguns momentos imersos numa mistura de líquidos. Vivificantes diríamos, porque ele, ao voltar a abrir a folha, parece esperar uma verdadeira invenção, e não apenas formal: quase uma regeneração. Com efeito o milagre dá-se. As pétalas, o suco da uva, as transparências do vinho, parecem dar vida com as suas cores inusitadas à fixidez do perfil. Mas só por poucos momentos. Porque a oxidação dos materiais destrói em pouco tempo todo o esplendor; e não resta por fim mais que o sudário, a marcescência, a imobilidade da morte.

É inevitável neste ponto reler a descrição do *vermelho* de Pontormo no guião de «*La ricotta*»:

«*Cores? Chama-lhes cores... Não sei... Se apanharem papoilas, deixadas à luz do sol de uma tarde melancólica, quando tudo está em silêncio [...] num calor abrasante de cemitério — se as apanharem e as moerem, aí está, sai um suco que fica logo seco; ora bem diluam-no um pouco com água em cima dum pano branco imaculado e digam a um miúdo que passe um dedo húmido por cima daquele líquido; no meio da dedada há-de aparecer um vermelho pálido, quase rosa, mas esplêndido por causa da brancura imaculada que tem por baixo; e nas beiras da dedada há-de formar-se um fio de vermelho violento e precioso, um tudo nada desbotado; vai secar logo, vai ficar opaco como em cima duma demão de cal... Mas precisamente nesse desbotar-se cartáceo conservará, morto, o seu vivo rubor. Isto quanto ao vermelho.*»[9]

A quem ler em clave puramente formal a reconstituição pasoliniana do «*vermelho Pontormo*» (ou observe com o mesmo espírito os retratos da Callas que dessa reconstituição são o exemplo) poderia nascer neste ponto o equívoco de considerar a prosa de Pasolini apenas uma invenção poética, ainda que extraordinária. Ela porém, como a dos retratos, deve considerar-se como um verdadeiro enunciado de um problema técnico-expressivo (maneirístico, sem dúvida... «*...o gosto / do grande maneirismo / que toca com o seu capricho docemente robusto as raízes da vida viva...*)[10] que nos dois casos propostos se constitui síntese de toda uma mais vasta e totalizante estratégia. No enunciado pasoliniano a própria atmosfera mágica da antiga alquimia é reproposta como elemento indispensável para colher, daquelas cores, o carácter único, a espectral e fugaz aparição.

Poderemos ainda deter-nos sobre o significado da compartimentação que Pasolini cria com o dobrar da folha (e que poderia ser associado ao valor simbólico do nimbo quadrado...). Mas voltando aos retratos da Callas e a todas as possíveis interpretações destes desenhos, aquilo que nos parece possível sublinhar com fundamento bastante é que a operação, no seu conjunto, não pode ser considerada uma extravagância decadentística (e menos ainda um tributo à poética do *informel*) mas uma escolha técnico-expressiva realizada lucidamente pelo poeta desde os primeiríssimos anos do seu «*apprentissage*» em Casarsa. São palavras suas de 1946:

«*Subitamente, no momento mais lânguido e doce da melodia, deveriam intervir dissonâncias escolhidas e doseadas com extrema racionalidade... Além, já se deixa ver, das desafinações. Faria um pastiche fantástico: a escala de Debussy, a escala dodecafónica, juntamente com as normas mais académicas e formais.*»[11]

Fala de música, evidentemente, mas o problema não muda, a tensão estética é sempre a mesma...

À atracção da técnica, portanto, Pasolini nunca soube resistir; e na busca da «novidade

necessária», não se conforma com o usá-la simplesmente, não crê na sua finalidade prática que é a de — no caso da pintura — fazer durar a obra no tempo; sacraliza-a, simplesmente, para carregá-la dos significados de um ritual que mergulha as suas raízes na história e no mito *(«...intuições técnicas, refugos, / estupendamente renovados de velha escola.»)*[12]

Eis a razão pela qual a alusividade e o sentido dos retratos em sequência de Maria Callas, que o ritual, precisamente, dilata, vão para além do resultado figurativo tal como ele nos aparece. O seu *verdadeiro* resultado, o único, o inebriante (a sua *«verdadeira, necessária novidade»*)[13] ficou encerrado nos fugazes momentos de fulgor e de fragrância. Hoje, reexaminando os retratos da ilha de Skorpios, temos de limitar-nos a colher o que daquela fragrância ficou e portanto só aquilo que eles actualmente nos transmitem: que é algo de acariciante, de íntimo, de amoroso, mas também de fúnebre. Depois dimana o mesmo torturante sentimento que informa as poesias dedicadas à Callas e escritas por Pasolini na mesma ilha da Grécia de 10 a 23 de Agosto de 1970.

É difícil dizê-lo, mas paradoxalmente, parece de facto que o valor poético, o risco e o desafio desta singular experiência pictórica consistirão na indefinida qualidade do tempo transcorrido entre o que estas obras eram e são.

Um outro desenho a examinar atentamente é o que apresenta em baixo a inscrição: *«Il mondo non mi vuole più e non lo sa.»*

Contrariamente a todos os desenhos posteriores a 1947 — pelo menos os mais importantes — este não se encontra datado. Nele Pasolini utiliza apenas lápis oleoso: por consequência nada de cera, nada de uvas, nem pétalas esmagadas. Quando desenha é quase seguro que está só. O alibi do *jogo* já não existe; e não existe sequer a exultante incerteza da experimentação. Toda a operação é tensa e rápida, como uma súbita confissão após um longo *interrogatório* de si próprio:

No contexto totalmente figurativo da sua produção pictórica esta sequência inclinada de traços constitui o único desenho *abstracto*; e como tal teria corrido o risco de ser interpretado unicamente dum ponto de vista estético, ou então de ficar indecifrável. Pasolini portanto, para a f a s t a r q u a l q u e r equívoco, acrescenta na base da folha a inscrição que ficou famosa: *«Il mondo non mi vuole più e non lo sa»*.

Os auto-retratos de 1964, traçados nervosamente com giz de cor, parecerem também carregar vestígios de um mal-estar, mais que de uma moléstia, mas a raiva e a vitalidade transparecem sempre. Esta última folha, pelo contrário, que por certos aspectos poderia ser considerada como um auto-retrato espiritual, apresenta uma inscrição que, substituindo-se à expressividade do rosto, fala, se não de resignação, de frio e orgulhoso desprendimento. Já não se trata de um comentário ao desenho, mas duma clarificação necessária, uma mensagem que parece deliberadamente deixada para o fim.

Esses traços abstractos, portanto, poderiam ser a representação quase mecânica de um pensamento obsessivo, a linha de um sismógrafo que indica a rotura de um equilíbrio. E se observarmos que também este último desenho apresenta as marcas de uma cuidadosa dobragem (executada neste caso antes de a folha ter sido preenchida com traços) deveremos verificar que Pasolini põe em prática a delimitação em compartimentos, por meio da dobragem da folha precisamente, só no segundo grupo dos retratos de Maria Callas e neste auto-retrato espiritual que apresenta por baixo a inscrição. Mas devemos ainda sublinhar que, para este último desenho, Pasolini usa um papel especial, amarelado e ligei-

ramente gelatinoso, cujo formato, cuja consistência e cuja cor nunca tinham aparecido em nenhuma outra das suas obras. Sob todos os aspectos portanto a sequência inclinada é uma peça única, distinta e inconfundível bem adequada para acolher uma mensagem de desafio e de orgulhosa solidão.

A concluir estes meus breves apontamentos devo admitir que, seguindo as pistas que Pasolini deixou atrás de si (algumas bem em evidência, outras mais incertas ou quase ocultas), é fácil cometer erros, mesmo grosseiros, de interpretação. Poderia acontecer a qualquer um, não apenas a quem escreve; porque a matéria é compósita e o autor é fugidio. Por outro lado, quando se tem a sensação de que a cada leitura muda o significado da sua obra (ou que cada nova clarificação tende a dilatar-lhe o campo semântico), é fatal e necessário seguir essas pistas; sobretudo se se está convencido, como eu estou, de que a sua estratégia de artista era global e a sua obra de contaminação omnicompreensiva.

---

[1] Termo usado por Pasolini com sentido e valor positivos nos seus primeiríssimos escritos de crítico de arte em «*La Libertà*» de Udine, em 1946, e no «*Mattino del Popolo*» de Veneza, em 1947. Ver ainda «*Amado mio*», Garzanti, Milão, 1982, p. 105: «*Ma la vera necessaria novità [...] farei un pastiche fantastico*» (*«Mas a verdadeira, a necessária novidade [...] faria um pastiche fantástico»*).

[2] *«Il mio gusto cinematografico non è di origine cinematografica, ma figurativa [...] E non riesco a concepire immagini, paesaggi, composizioni di figure, al di fuori di questa mia iniziale passione pittorica... [...] Quindi quando le immagini sono in movimento, sono in movimento un po' come se l'obiettivo si muovesse su loro come sopra un quadro.»*

P.P.P., «*Mamma Roma*», Rizzoli, Milão, 1962, pp. 145, 149.

[3] *«In effetti lo stesso inconsulto amore per la realtà, tradotto in termini linguistici, mi fa vedere il cinema come una riproduzione fluente della realtà mentre, tradotto in termini espressivi, mi fissa davanti ai veri aspetti della realtà (un viso, un paesaggio, un gesto, un oggetto) quasi fossero fermi e isolati nel fluire del tempo.»*

P.P.P., «*Battute sul cinema*» in: «*Empirismo eretico*», Garzanti, Milão, 1972, p. 230.

[4] P.P.P., «*Confessioni tecniche*» in: «*Uccellacci e Uccellini*», Garzanti, Milão, 1966, pp. 45, 46.

[5] *«O mundo já não me quer e não o sabe.»*

[6] São 11 os desenhos expostos e publicados. No total são 13 porque dois foram oferecidos à Callas por Pasolini, por ocasião da estreia de «*Medea*» na Ópera de Paris.

[7] Giampiero Trebbi: «*Disegni di Pasolini alla Galleria Civica*», Gazzetta di Mantova, 21 Juli, 1978.

[8] *«Gioisco come si gioisce seminando, / col fervore che opera mescolanze di materie / inconciliabili, magmi senza amalgama...»*).

P.P.P., «*Progetto di opere future*» in «*Poesie in forma di rosa*», Garzanti, Milão, 1964.

[9] *«Colori? Chiamali colori... Non so... Se prendete dei papaveri, lasciati nella luce del sole di un pomeriggio melanconico, quando tutto tace [...] in un ardore di cimitero — se li prendete e li pestate, ecco, ne viene fuori un succo che si secca subito; ebbene annacquatelo un po' su una tela bianca di bucato, e dite à un bambino di passare un dito umido su quel liquido: al centro della ditata verra fuori un rosso pallido, quasi rosa, ma splendido per il candore di bucato che cià sotto; e agli orli delle ditate si raccoglierà un filo di rosso violento e prezioso, appena appena sbiadito; si asciugherà subito, diventerà opaco come sopra una mano di calce... Ma proprio in quello sbiadirsi cartaceo conserverà, morto, il suo vivo rossore. Questo per il rosso.»*

P.P.P., «*La ricotta*», in «*Alì dagli occhi azzurri*», Garzanti, Milão, 1965, p. 480.

[10] *«...Il gusto / del grande manierismo / che tocca col suo capriccio dolcemente robusto le radici della vita vivente...»*.

P.P.P., «*La Guinea*» in «*Poesie in forma di rosa*», op. cit.

[11] *«Improvvisamente, nell'attimo più snervante e tenero della melodia, dovrebbero itervenire della stonature, soelte e dosate con estrema razionalità... Oltre, s'intende, ai disaccordi. Farei un pastiche fantastico: la scala di Debussy, la scala dodecafonica, insieme alle norme più accademiche e formali.»*

P.P.P., «*Amado Mio*» ver nota 1, op. cit. p. 105.

[12] (*«...intuizioni tecniche, rifiuti / stupendamente rinnovati di vecchia scuola»*).

P.P.P., «*La ricerca di una casa*» in «*Poesie in forma di rosa*», op. cit.

[13] P.P.P., «*Amado Mio*», ver nota 1, op. cit.

PIER PAOLO PASOLINI E A TRADIÇÃO DO MANEIRISMO ITALIANO

Achille Bonito Oliva

O carácter central da presença cultural de Pier Paolo Pasolini na história artística e cívica da Itália do segundo pós-guerra é um facto absolutamente incontestável. Como é incontestável a amplitude da sua paixão cultural e cívica que o leva a intervir em todos os campos do saber e em todas as situações que envolvam a sua sensibilidade política. Para Pasolini não existem divisões do saber, mas sim campos preferenciais dentro dos quais intervir. A contínua ultrapassagem de fronteiras é uma necessidade operativa e não uma transgressão, a necessidade de novos processos e instrumentos expressivos que o levam da literatura para o cinema, a poesia, o ensaísmo militante e, não em último lugar, as artes figurativas.

E contudo existe um fio contínuo que une e liga todas as suas experiências: um desejo e um estilo. O desejo de ser sempre criativo e experimental, o estilo do grande maneirismo italiano e em particular do maneirismo florentino. A necessidade duma contínua experimentação nascia nele de instâncias não apenas culturais mas também mais directamente existenciais que o impulsionam para expressões onde não existem preconceitos ou técnicas protectoras, antes sempre o nervo a nu duma sensibilidade torturada.

A tortura, a especial preocupação de exibir a própria diversidade, o narcisismo, o gosto exacerbado pela polémica e pelo dar-se como alvo emblemático são os traços que caracterizaram historicamente o Maneirismo, a arte de Quinhentos que exprimia a posição dolorosa e descentrada do artista que vivia numa realidade, submetida ao realismo político de Machiavelli, às crises religiosas, económicas, científicas e morais que marcavam o fim do Renascimento. Essas crises que atormentam também a nossa sociedade contemporânea, colocando o artista fora de qualquer certeza e levando-o a usar a arte como instrumento de afirmação da respectiva identidade.

Pasolini teve com a arte uma relação sadiamente utilitária que o levou a experiências criativas as mais díspares, todas no entanto concorrentes para um único objectivo, o de uma definição quer do seu papel quer da sua presença na história. Esta busca foi sempre realizada com aquele sentido experimental que caracteriza a obra de quem deixou de ter certezas e pelo contrário utiliza a arte para alargar o campo da dúvida e das incertezas. A incerteza concerne também a experimentação de linguagens menos rotineiras ou abandonadas há muito ou exercitadas em segredo fora duma produção corrente.

No fundo, Pasolini, como verdadeiro maneirista, tem afinal nostalgia do artista total de modelo renascentista, do génio que atravessa todos os campos do saber e do imaginário, deixando em toda a parte as marcas da sua presença.

Pasolini disseminou marcas expressivas por toda a sua existência de artista, carreando sempre para si próprio e sobre si próprio as contradições da realidade italiana, e não apenas italiana, na convicção de que só a dignidade exaltante da arte seria capaz de resgatar a mediocridade da vida, a obtusidade duma burguesia que, não tendo feito como a sua congénere francesa a revolução, não tinha sentido social e dignidade de comportamento. Então a arte torna-se o espelho de aumentar em cujo espaço é possível projectar não só as carências do presente como também as nostalgias dum passado perdido.

Por consequência a ultrapassagem de fronteiras de Pasolini para além dos âmbitos da literatura e do cinema não é casual ou pateti-

camente diletantesca, antes responde àquelas exigências de contínua experimentação. Mas a experimentação comporta inevitavelmente a necessidade da contaminação, o desejo de abandonar cânones expressivos e técnicos para atingir um espaço de maior liberdade fora das previsões normativas asseguradas pela realidade corrente. Aliás a contaminação é outra característica típica do Maneirismo, o abandono da verosimilhança do realismo.

No Maneirismo há sempre uma nostalgia de realidade perseguida contudo através de modelos expressivos excêntricos e fora da norma. Também as expressões de Pasolini pintor ou autor de desenhos se inscrevem no interior desta área cultural. As obras que vão de 1941 a 1975 representam um mostruário de imagens eloquentes que definem e ajudam a compreender ainda melhor as suas autênticas matrizes culturais que encontram também no cinema, crescendo em exasperação, as expressões mais conseguidas e mais poéticas.

As primeiras obras, realizadas ainda durante o fascismo, denotam a necessidade dum estilo deselegante contra a elegância retórica da arte do regime. Uma rapidez no traço que não obstante procura uma elegância mais interna e volátil, próxima de De Pisis. Em seguida cresce nele a urgência de mergulhar no tecido da civilização camponesa de que em parte se sente filho. Por outro lado sente-se herdeiro precisamente de uma cultura internacionalista e burguesa, que ele próprio suspeita decadente (mas sem dar a esta referência um significado negativo).

A abordagem de temas ligados à civilização camponesa só aparentemente implica um estilo naturalista, na medida em que predomina a atitude tipicamente maneirista da citação, a capacidade de trabalhar através do recurso a módulos linguísticos pertencentes à história da arte. Mas tal recurso não é servil e submisso, antes contém os germes de uma modificação que rompe caminho à medida que os anos avançam e alcança as suas melhores expressões nos auto-retratos de flor na boca.

Nestas duas obras de 1946 e 1947 é possível encontrar uma atitude que acompanhará Pasolini ao longo de toda a sua aventura artística, cinema incluído. Se a citação de partida é o auto-retrato de Van Gogh de flor na boca, a estrutura dos dois quadros é totalmente diferente. Desde logo vemos o artista dar como fundo à obra de 1947 um seu outro quadro: a representação na representação, o quadro no quadro. Uma posição a partir da qual é possível verificar que Pasolini não entende a pintura como um entretenimento naturalista e um «hobby», que vem depois de outras expressões noutros campos mais importantes.

Não há que deixar-se desorientar pela granulosidade do auto-retrato, pela pincelada densa e desenvolta que contrasta por sua vez com a citação no fundo de uma outra pintura do autor, realizada com outra técnica, e pela presença elegante da flor na boca. Achamo-nos em presença daquele trabalho de contaminação estilística que é possível encontrar noutras obras de Pasolini, literárias, cinematográficas, poéticas e teatrais.

Um jogo de geometrias divide o campo visual do quadro: criando uma sábia divisão da pintura, mediante linhas de cor verde (o mesmo verde-acastanhado que cobre o rosto de Pasolini que recorda uma cor peculiar de um grande pintor maneirista muito querido do artista, Pontormo). O fundo está pintado com cores diversas, um vermelho e um azul que recortam a figura tornando-a elemento de uma composição que não tende certamente à verdade naturalista quanto preferencialmente à colocação em pose e representação de um estado interior.

A pose é uma constante de toda a sua obra, especialmente cinematográfica, mas também no âmbito da pintura Pasolini adopta esta espécie de ralentamento e dilatação de um estado de espírito. A pose é típica da arte maneirista

e não é por acaso que no século de Quinhentos é muito abundante a produção de retratos. O rosto é considerado o espelho da alma, de um estado sempre interior. Pasolini adopta essa concepção, naturalmente corrigindo-lhe a extrema elegância e subvertendo-a num traço áspero e matérico. Mas a óptica mantém-se a mesma, isto é a ideia de que a arte é sempre metalinguagem, o produto de uma longa história da arte.

O outro, auto-retrato, dito «do velho 'cache-col'», talvez anterior de um ano, encontra-se ainda mais no interior desse clima evocante típico da cultura decadente. Um quadro quase nocturno, resolvido com um traço que define e delimita elegantemente a silhuenta do artista e lhe confere uma posição do colo quase modiglianesca. Uma elegância cromática suaviza a espessura do corpo e até a flor na boca se dobra numa posição artificial e graciosa. O fundo é absolutamente bidimensional, tende a funcionar como um cenário neutro e reflector que dá ainda maior relevo à figura pintada.

Pasolini deixou-nos também outros auto-retratos, esboços rápidos traçados a lápis que reflectem sempre uma posição interior, um estado de meditação que não indicia diminuir como um estado febril que o impele a restituir de si sempre uma condição de moléstia. A moléstia é a de uma sensibilidade que se compraz a advertir a própria diferença perante a indiferença do mundo. Não é casual o facto de Pasolini nos ter deixado quase só retratos de si ou de outras pessoas, sequências de grupo e quase nenhuma paisagem.

Porque é típico da sensibilidade maneirista o privilegiar o rosto, a parte do corpo onde acontecem as transformações ditadas pela emoção, o lugar onde é possível registar cada estado de espírito. Por isso Pasolini traçou muitos desenhos que colhem expressões de si e dos outros. Todas estas obras têm em comum a pose, uma suspensão exemplar que não colhe as figuras numa atitude efémera ou transitória, antes delas tende a dar expressão definitiva e caracterial.

Simplesmente emerge uma diferença entre os auto-retratos e os retratos feitos aos outros. Quando Pasolini pinta ou desenha as próprias feições tende sempre a uma ligeira deformação que alcança ou através da matéria pictórica ou então mediante a alteração do traço. Os retratos dos amigos são pelo contrário sempre gentis e doces, resolvidos mediante a adopção de estereótipos figurativos que por vezes afloram mesmo a elegância. Uma elegância de figurino aflora alguns desenhos de homens e mulheres jovens, talvez porque neste caso o artista tende a querer representar a graça da idade adolescente.

Pasolini deixou poucas paisagens ou naturezas-mortas. Compreende-se isto muito bem se considerarmos que procurava sempre recuperar, mesmo quando adoptava uma linguagem «antielegante», um humanismo que o advento maciço da civilização industrial parece ter apagado. Humanismo para Pasolini significa também amor por tudo o que é individual. Longe disso, teve muitas vezes que denunciar a uniformização causada pela tecnologia que já não permite distinguir as pessoas e as ideias que professam. O amor pela diferença levou Pasolini à adopção de um estilo maneirista, mesmo quando adopta as poses de Mantegna. O cinema para ele é o meio visual que lhe permite, através do movimento, realizar o seu universo figurativo, feito de poses separadas que nos restituem o seu desejo de contemplação. Nos seus filmes existem vários elementos que servem para libertar a narrativa da tirania da verosimilhança naturalista. Os cenários, as paisagens, o guarda-roupa, a música, o tipo de representação são todos eles elementos que concorrem para essa distanciação estetizante à qual Pasolini tende por vocação e gosto.

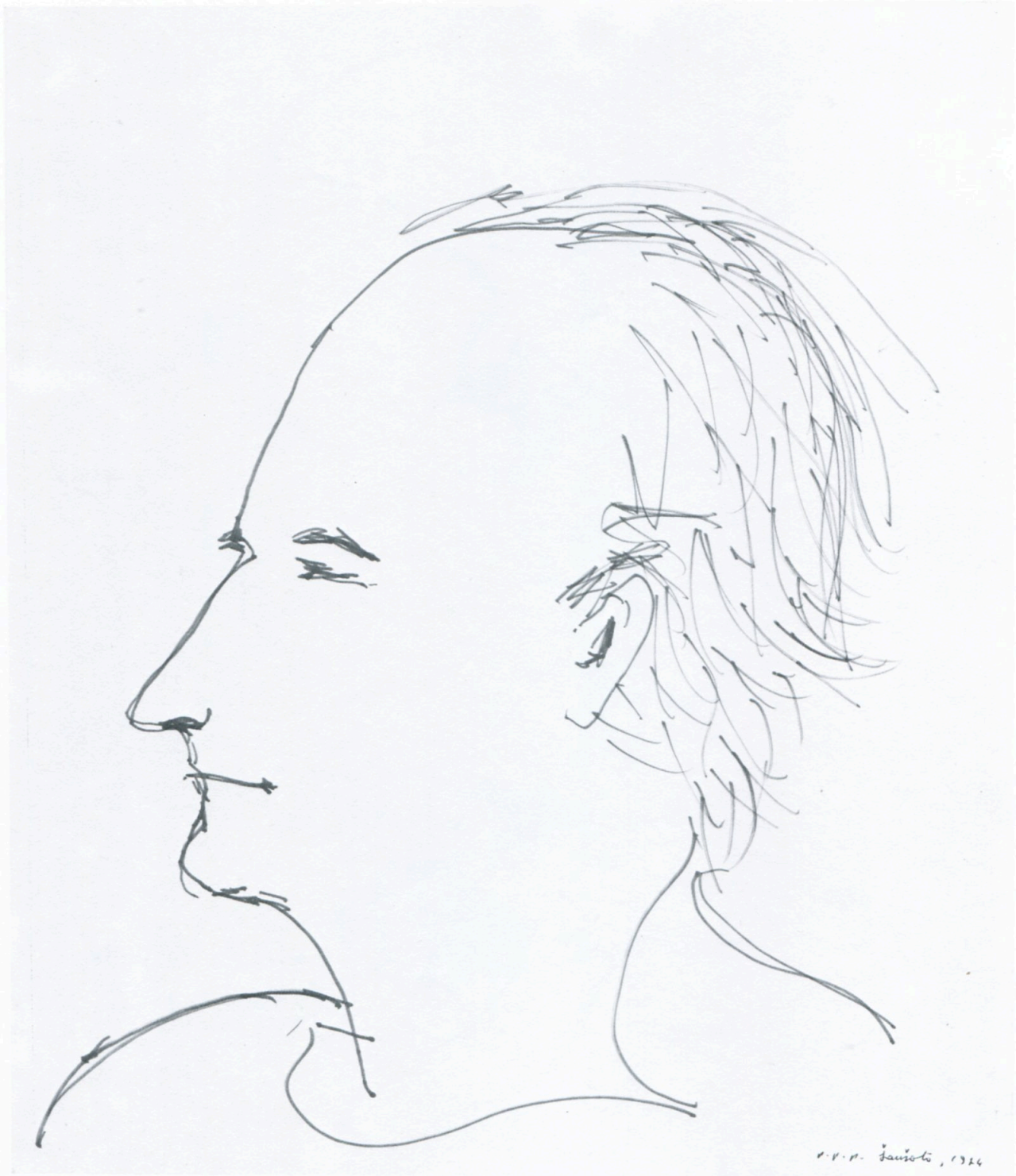
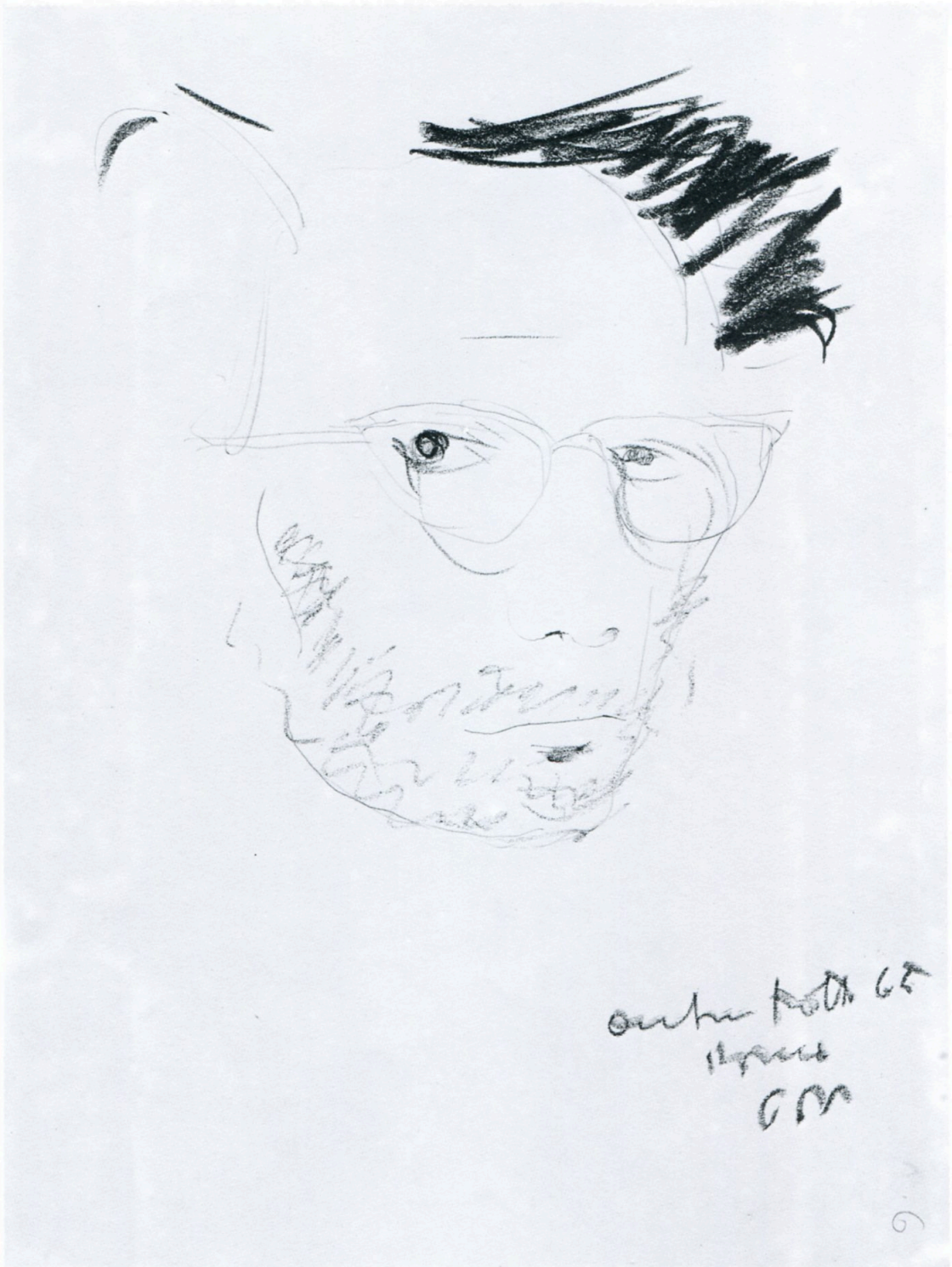
No fundo, mediante tais procedimentos Pasolini obtém uma sequência de quadros

separados, de imagens esplendidamente isoladas entre si que nos restituem também uma ideia mais precisa do seu cinema, ligado às artes figurativas mais do que à primeira vista possa parecer. Pasolini deixou-nos também sequências de desenhos e esboços, donde é possível extrair a confirmação desta asserção. No fundo a sequência é o desejo de uniformizar num único código estilístico o diferente, o movimento do mundo e da história, conduzir toda a realidade sob o signo da linguagem, que afinal significa a consciência.

Mas quando se fala de consciência em Pasolini não há que pensar na pura ideologia, no dogma político. Pasolini sempre utilizou a arte para representar precisamente a impossibilidade de a vida se submeter a um modelo. Toda a sua obra, em todos os campos em que se mediu, é uma tentativa de responder problematicamente a todas as certezas. No plano da técnica expressiva adopta o processo da contaminação e da citação múltipla, precisamente para se esquivar a qualquer fidelidade e imperativo rigorosamente filológico. Mesmo nas obras estreitamente ligadas às artes figurativas Pasolini adopta técnicas que nascem das suas próprias mãos. Zigaina testemunha ter visto Pasolini trabalhar com os materiais mais díspares, obtendo efeitos algumas vezes surpreendentes e outras vezes precários. O nível artesanal da pintura atrai Pasolini, na medida em que lhe permite um controlo integral do processo criativo, um contacto com a matéria da arte que o reconduz nostalgicamente a um mundo já ultrapassado, quando tudo era medido a partir do corpo do homem.

Disto tem Pasolini nostalgia, duma cultura integral em que concorra a totalidade do homem. A sua insistência nas figuras humanas é o produto desta nostalgia que o conduziu a resultados expressivos que aspiram a redefinir um universo despojado de humanidade e de contacto social. Em última instância a obra figurativa deste artista inscreve-se fielmente na sua poética ligada à história da cultura italiana. O maneirismo de Pasolini nasce precisamente das raízes desta cultura, da necessidade de alcançar uma identidade através da arte, do desejo duma definição antropológica na qual concilia a dificuldade do existir com a elegância do aparecer.

11

25

P.P. Pasolini

1. **ESTUDO DE FIGURA,** 1941
Tinta/papel 230x296 mm
Pasolini realiza por volta de 1941 uma série de estudos de figuras femininas. Trata-se de mulheres de Casarsa, para mais parentes de sua mãe.

2. **RETRATO DE MULHER,** 1941
Tinta/papel 140x200 mm
Reprodução no formato original.

3. **MULHER SENTADA,** 1941
Tinta verde/papel 120x198 mm
Reprodução no formato original.

4. **MULHER SENTADA,** 1941
Tinta/papel 230x295 mm

5. **JOVEM ESCREVENDO,** 1941
Óleo/celofane 153x190 mm
Reprodução no formato original.
Para realizar este desenho Pasolini serve-se de um pincel gasto e/ou mesmo do próprio dedo. A ideia de desenhar em papel transparente reaparece mais tarde numa cena do filme «TEOREMA» (1968).
(Confrontar com as obras 6, 7, 8, 21, 23, 25, 26, 27).

6. **HOMEM LENDO,** 1941
Óleo/celofane 170x138 mm
Reprodução no formato original.

7. **RETRATO DE HOMEM** (cerca de 1941)
Óleo/celofane 123x188 mm
Reprodução no formato original.

8. **RETRATO DE SUSANNA PASOLINI,** 1941
Óleo/celofane 151x205 mm
Reprodução no formato original.

9. **RAPARIGA** (cerca de 1941)
Tinta verde/papel 90x190 mm
Reprodução no formato original.

10. **ESCALDA-PÉS** (cerca de 1941)
Tinta verde/papel 122x223 mm
Reprodução no formato original.

11. **RAPAZ SENTADO,** 1941
Lápis/papel 212x310 mm
O estilo académico deste desenho é devido provavelmente à influência exercida sobre Pasolini, por amigos que frequentavam a Academia de Belas-Artes de Veneza.
(Confrontar com as obras 56, 57, 58).

12. **JOGADORES DE BILHAR,** 1941
Tinta verde/papel 285x226 mm

13. **RAPAZ LENDO** (cerca de 1941)
Tinta verde/papel 215x193 mm

14. **FIGURA SOBRE O DIVÃ,** 1941
Tinta/papel 285x227 mm

15. **RAPAZ LENDO,** 1942
Tinta/papel 133x200 mm
Reprodução no formato original.

16. **MULHER COM LANTERNA,** 1942
Pena/papel 115x205 mm
Reprodução no formato original.

17. **MULHER COM A RÃ,** 1942
Pena/papel 136x205 mm
Reprodução no formato original.

18. **A MULHER E A RÃ,** 1942
Pena/papel 130x205 mm
Reprodução no formato original.

19. **MULHER NO CANAVIAL,** 1942
Pena/papel 175x146 mm
Reprodução no formato original.

20. **HOMEM NO CANAVIAL,** 1942
Pena/papel 145x205 mm
Reprodução no formato original.

21. **ATIRADOR** (soldado)
Óleo/celofane 78x138 mm
Reprodução no formato original.
(A confrontar com as obras 22 e 23).

22. **JOVENS ATIRADORES** (soldados) 1942
Pena/papel 210x122 mm

23. **RETRATO DE ATIRADOR** (soldado) 1942
Óleo/celofane 103x135 mm
Reprodução no formato original.

24. **A CARTA,** 1943
Lápis/papel 160x240 mm
Reprodução no formato original.
Este desenho e ainda um outro com o título «Carta à namorada» foram realizados provavelmente durante os poucos dias de serviço militar de Pasolini.

25. RAPAZ, 1943
Óleo/celofane 130x150 mm
Reprodução no formato original.
O rapaz de olhos risonhos e queixo coberto é uma imagem que reaparece mais vezes, quer nos desenhos, quer nos filmes de Pasolini (confrontar com a obra 93 «Uma noite em Chia» e com a figura de Andreuccio da Perugia (Ninetto Davoli) «Decameron» 1970).

26. RETRATO DE RAPAZ, 1943
Óleo/celofane 130x146 mm
Reprodução no formato original.

27. FIGURA NO LEITO, 1943
Óleo/celofane 130x150 mm
Reprodução no formato original.

28. MEIO-DIA NO PRADO (cerca de 1942)
Pena/papel 165x240 mm

29. A CASA EM RUÍNAS, 1943
Pena/papel 208x145 mm
Em vários desenhos, Pasolini anotou as destruições provocadas pelos bombardeamentos em «Casarsa della Delizia».

30. PAISAGEM, 1943
Óleo e têmpera/tela de saco 540x430 mm
A tela de trama muito grossa, usada como suporte, foi embebida em cola e cal. Como técnica Pasolini usou uma mistura de têmpera e óleo. A difícil mistura que daí resulta é para ele um desafio técnico lucidamente premeditado. (Confrontar com as obras 59, 60, 69).
Por trás um «Retrato de rapaz» 59.

31. PAISAGEM DE CASARSA, 1943
Tinta/papel 188x130 mm
Reprodução no formato original.
Casarsa della Delizia é a terra natal da mãe de Pasolini.

32. VACA, 1943
Pena/papel.
Reprodução no formato original.
Esta folha faz parte de uma série de estudos de 1943. Por trás encontra-se outro esquiço com o mesmo motivo.

33. FIGURA FEMININA (cerca de 1943)
Óleo/papel 87x92 mm
Reprodução no formato original.

34. RETRATO DE MULHER, 1943
Tinta 187x265 mm

35. RAPARIGA DE SÃO VITO, 1943
Pena/papel 176x255 mm
Reprodução no formato original.

36. DOIS RAPAZES, 1943
Lápis e têmpera 160x247 mm
Reprodução no formato original.

37. RETRATO DE JOVEM, 1943
Óleo/papel 180x258 mm
Reprodução no formato original.

38. S. SEBASTIÃO
Tinta/papel 192x300 mm
A figura representa Nico Naldini, primo de Pasolini, que aqui lhe fez de modelo para um «S. Sebastião». Junto tem duas folhas «Santo Estêvão» (obra 39) e «Menino» (obra 40) que fazem parte da série projectada por Pasolini para pintar a fresco uma capela. Os três esboços têm escrito no cimo «Ecclesia reginæ martyrum dicata».

39. SANTO ESTÊVÃO, 1943
Tinta/papel 193x280 mm
(Ver nota obra 38).

40. MENINO, 1943
Tinta/papel 210x290 mm
Ver nota obra 38.

41. RETRATO DE RAPAZ, 1943
Pena/papel
Reprodução no formato original.
Frequentemente Pasolini retratava nos desenhos os seus alunos de Valvasone.

42. RAPAZ SENTADO, 1943
Tinta/papel 150x205 mm
Reprodução no formato original.

43. TOCADOR DE ACORDEÃO, 1943
Pena/papel 150x205 mm
Reprodução no formato original.

44. HOMEM COM RAMINHO (cerca de 1943)
Desenho a carvão/papel 310x212 mm

45. NU (cerca de 1943)
Óleo/papel encerado 90x122 mm
Reprodução no formato original.

46. HOMEM SENTADO (cerca de 1943)
Óleo/papel 170x250 mm
Reprodução no formato original.

47. FIGURA FEMININA (cerca de 1943)
Óleo/papel encerado, pintado nos dois lados
180x285 mm

48. ROSAS GRANDES E ROSAS PEQUENAS, 1943
Tinta/papel 130x190 mm
Reprodução no formato original.

49. RETRATO DA AVÓ MORTA, 1944
Lápis/papel 183x135 mm
Reprodução no formato original.
A «Morta», Giulia Zacco (1866-1944), era avó materna de Pasolini. Atrás o desenho tem o esboço do anúncio necrológico escrito por Pasolini e ainda uma brevíssima poesia dedicada à defunta. «Na noite de quarta-feira morreu Giulia Zacco, viúva, Colussi no seu septuagésimo oitavo ano de idade. Os seus filhos chorosos, anunciam o fim cristão desta vida a eles sacrificada»... ...«Avozinha, os teus cabelos de prata brilharão por muitos anos, connosco, na sombra da tua velha casa. Mas tu bem-aventurada entre os mortos do Senhor, não deixes de continuar a amar-me com os teus olhos»...

50. MULHER AO ESPELHO, 1943
Tinta/papel 151x205 mm
Reprodução no formato original.
Como «Mulher no toucador» (obra 51) este desenho faz parte de uma série realizada cerca de 1943, na qual Pasolini representa a sua mãe e outras mulheres da família em frente ao espelho.

51. MULHER NO TOUCADOR, 1943
Tinta/papel 152x200 mm
Reprodução no formato original.

52. RETRATO DE FRANCA NALDINI, 1943
Pena/papel 148x210 mm
Reprodução no formato original.
Franca Naldini é uma prima de Pasolini. Também ela vivia com a família em Casarsa.

53. MULHER A DORMIR, 1942
Pena/papel 155x210 mm
Reprodução no formato original.
Trata-se provavelmente da mãe de Pasolini.

54. RETRATO DE GIOVANNA BEMPORAD, 1943
Pena/papel 75x122 mm
Reprodução no formato original.
Pasolini estava unido à poetisa Giovanna Bemporad, por uma amizade que teve início durante os anos da universidade de Bolonha. Este e outros dois esquiços da Bemporad foram realizados em Orcenigo, perto de Casarsa.

55. FLORES, 1944
Óleo/papel 250x305 mm

56. TONUTI COM O QUADRO, 1945
Pena/papel
Reprodução no formato original.
Tonuti Spagnol era um aluno de Pasolini. Começou sob a sua orientação a escrever poesia em dialecto friulano. Pasolini nutria por ele um terno afecto (ver obra 57).

57. TONUTI COM O QUADRO, 1945
Pena/papel
Reprodução no formato original.
Ver nota obra 56.

58. RAPAZ SENTADO, 1943
Pena/papel 150x205 mm
Reprodução no formato original.

59. RETRATO DE RAPAZ, 1944
Óleo e têmpera/tela de saco 370x470 mm
Como na obra 30 «Paisagem», também neste retrato de rapaz o efeito curioso do quadro é devido à insólita mistura de materiais. A preparação do suporte com a mistura de cal e cola, greta com o tempo e dá a impressão de um fresco antigo (ver obra 30, 60 e 69). O quadro está pintado por detrás com uma «paisagem» (obra 30).

60. PAISAGEM GRETADA, 1943
Óleo e têmpera/tela de saco 695x495 mm
Ver nota obra 30, 59 e 69.

61. PAISAGEM, 1943
Óleo 555x470 mm
Esta paisagem lembra claramente os quadros de Carlos Carrà, o qual, mais tarde em Masaccio, foi um dos pintores preferidos de Pasolini. Com uma dedicatória escrita no verso, Pasolini ofereceu este quadro ao seu amigo Zigaina no ano de 1958, no dia do funeral de seu pai.

62. IGREJA EM CASARSA (cerca de 1943)
Tinta/papel 150x205 mm
Reprodução no formato original.

63. RAPAZ COM FLOR, 1943
Pena/papel

64. AUTO-RETRATO COM A VELHA ECHARPE, 1946

Têmpera/platex 378x430 mm

Este, e o auto-retrato realizado em 1947 (obra 65) representam os únicos trabalhos com os quais Pier Paolo Pasolini se apresentou ao público também como pintor. Na Primavera de 1947, ele, em Udine, participou numa exposição dedicada aos artistas da Itália Setentrional.

65. AUTO-RETRATO, 1947

Têmpera/platex 350x432 mm

66. JOVEM LAVANDO-SE, 1947

Têmpera/cartão 298x600 mm

Nos quadros do período que vai de 1945 a 1947, são evidentes as relações estilísticas que houve entre o trabalho de Pasolini e a pintura de Zigaina, do mesmo período.

67. MULHER COM FLOR AZUL, 1947

Têmpera e giz colorido/papel 305x605 mm

68. PAOLO, 1950

Lápis de cópia e tinta 290x230 mm

69. CASAS DE CASARSA, 1946

Óleo e têmpera/tela de saco 395x285 mm

O quadro foi executado sobre cal fresca com uma técnica semelhante à adoptada para as obras 30, 59 e 60. Pasolini, nos anos 40, tinha muitos amigos entre os alunos do pintor Saetti que ensinava a técnica do fresco na Academia de Veneza. Pela estranha mistura de materiais muito singulares, os quadros de Pasolini são muito frágeis.

70. NARCISO, 1947

Têmpera/papel 285x380 mm

71. COMBOIO BLOQUEADO PELA CHUVA, 1966

Giz colorido/papel 340x470 mm

Neste esquiço Pasolini fixou a ideia para uma cena de um filme que nunca chegou a ser realizado.

72. LAURA E NINETTO, 1967

Técnica mista.

73. RETRATO DE NINETTO DAVOLI, 1965

Giz cinzento/papel

Ninetto Davoli, com a sua vitalidade, representava nos filmes de Pasolini aquele tipo ideal de «rapaz da vida» pelo qual ele se sentia irresistivelmente atraído. Houve entre eles, e durante anos, uma amizade apaixonada.

74. RETRATO DE FRANCO CITTI, 1965

Giz colorido/papel 245x330 mm

Como Pasolini anotou pessoalmente no desenho, este retrato foi realizado a partir de uma fotografia. Franco Citti, justamente com Ninetto Davoli foi protagonista de muitos filmes de Pasolini, e correspondia ao típico rapaz dos bairros populares romanos. Foi protagonista em «accattone» (1961).

75. LAURA ENTRE AMIGOS - UMA NOITE, 1967

Técnica mista 305x255 mm

76. FIGURA SENTADA, 1967

Técnica mista 1995x1220 mm

Pasolini realiza alguns desenhos em casa de Laura Betti. Os títulos são «Uma noite sem sabor», «Como em 1938», «Uma noie cheia de solidão», «Laura má».

77. BARENE COM O CÉU CINZENTO, 1969

Técnica mista/papel 700x500 mm

Pasolini encontrou Ninetto Davoli, em Roma, muitos anos depois de o ter prefigurado nos seus desenhos de 1943; ele representou sempre, para o poeta, o protótipo de beleza de adolescente. Foi o grande amor da sua vida.

78. BARENE COM O CÉU CINZENTO, 1969

Técnica mista 700x500 mm

Ver nota obra 77.

79. RETRATO DE MARIA CALLAS, 1969

Técnica mista/papel 668x476 mm

Durante a preparação e os recomeços de «Medea» Pasolini e Callas passaram um longo período em Grado e na casa de Zigaina, em Cervignano, onde o poeta realizou a primeira série de retratos dedicados à célebre cantora. Entre Callas e Pasolini nasce então um grande sentimento de estima e afecto de que são testemunho as poesias escritas por Pasolini e dedicadas justamente a Maria Callas, na ilha de Skorpios, na Grécia (transcender e organizar).

80. RETRATO DE MARIA CALLAS, 1969

Técnica mista/papel 349x323 mm

Ver nota obra 79.

81. RETRATO DE MARIA CALLAS, 1969

Técnica mista/papel 504x700 mm

Assim como para os primeiros trabalhos Pasolini usa, aqui, a cal como suporte. Enquanto que o papel com o passar do tempo amareleceu, o perfil, coberto de cal, tornou-se branco e luminoso. (Ver também nota da obra 69).

82. RETRATO DE MARIA CALLAS, 1970
Técnica mista/papel 510x730 mm

83. RETRATO DE MARIA CALLAS, 1970
Técnica mista/papel 510x730 mm
Ver notas obra 79 e 81.

84. RETRATO DE MARIA CALLAS, 1970
Técnica mista/papel 992x700 mm
Ver notas obra 79 e 82.

85. RETRATO DE MARIA CALLAS, 1970
Técnica mista/papel 992x695 mm
Ver notas obra 79 e 82.

86. RETRATO DE MARIA CALLAS, 1970
Técnica mista/papel 992x695 mm
Ver notas obra 79 e 82.

87. RETRATO DE GIUSEPPE ZIGAINA, 1970
Técnica mista 310x410 mm

Giuseppe Zigaina encontrou Pasolini em 1946. Na sua casa de Cervignano Pasolini realizou grande parte dos últimos desenhos. Depois da morte do poeta, Zigaina foi o primeiro a sublinhar a importância da sua obra gráfica, até então desconhecida. Organizou a primeira exposição póstuma das obras de Pasolini no Museu de Roma, Palazzo Braschi.

88. CANDEEIROS DE SAFON, 1970
Lápis e cera/papel 314x410 mm
Ver nota obra 77.

89. ESTACAS E REDES DE SAFON, 1970
Técnica mista/papel 311x410 mm
Ver nota obra 77.

90. RETRATO DE ANDREA ZANZOTTO, 1974
Feltro/papel 279x328 mm

Em 1974 Pasolini executa uma série de retratos de Andrea Zanzotto. Nos desenhos escreve o nome do poeta com a legenda e os acentos agudos que reproduzem na dicção, o dialecto veneziano de Zanzotto.

91. RETRATO DE ANDREA ZANZOTTO, 1974
Técnica mista/papel 290x317 mm
Ver obra 90.

92. RETRATO DE ANDREA ZANZOTTO
Óleo e licor de casca de noz/papel 379x498 mm
Ver nota obra 90.

93. UMA NOITE EM CHIA (cerca de 1974)
Carvão 760x265 mm

Em 1970 em Chia, uma região do alto Lazio, fez adaptar uma torre medieval em ruínas para habitação e estudo, para morar e dedicar-se novamente à pintura.

94. RETRATO DE ROBERTO LONGHI, 1975
Carvão/papel 360x480 mm

Roberto Longhi teve uma grande importância pelo desenvolvimento artísico de Pasolini que frequentou os seus cursos de história de arte na universidade de Bolonha nos inícios dos anos 40. Em 1962 Pasolini dedicou-lhe a encenação de «Mama Roma». Os retratos foram realizados a partir de fotografias, depois do crítico. Ver obra 95.

95. RETRATO DE ROBERTO LONGHI, 1975
Giz colorido/papel 360x480 mm
Ver nota obra 94.

96. AUTO-RETRATO, 1954
Pincel/papel 340x475 mm

97. AUTO-RETRATO, 1965
Giz colordio/papel 245x330 mm

98. AUTO-RETRATO, 1965
Giz colorido/papel 245x330 mm

99. AUTO-RETRATO, 1965
Giz colorido/papel 245x330 mm

100. AUTO-RETRATO, 1965
Giz colorido/papel 245x330 mm

101. AUTO-RETRATO, 1965
Giz colorido/papel 245x330 mm

102. AUTO-RETRATO, 1965
Giz colorido/papel 245x330 mm

103. AUTO-RETRATO COM A FEBRE, 1965
Giz colorido/papel 245x330 mm

104. O MUNDO NÃO ME QUER MAIS E NÃO O SABE
Lápis oleoso/papel 640x490 mm

É o único desenho abstracto de Pasolini, talvez o último.